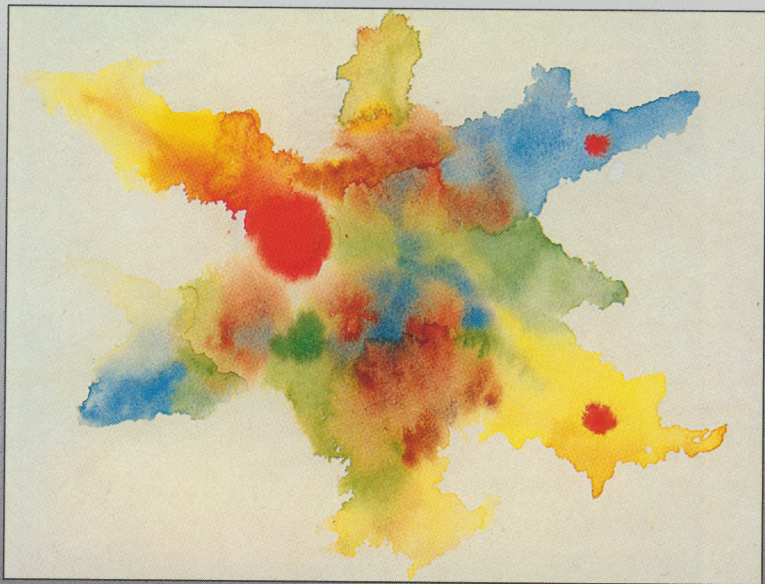


Dieter Schnebel

Re-Visionen

WER 6616-2



wergo



Wergo

DIETER SCHNEBEL: Re-Visionen

WER 6616-2
286 616-2

Dieter Schnebel (1930)

Re-Visionen

73'04

- 1 Bach-Contrapunctus VI für räumliche Stimmen (1976).....4'24
- 2 Bach-Contrapunctus XI für räumliche Stimmen (1976).....9'16
- 3 Webern-Variationen für Kammerensemble (1972)5'38
- 4 Beethoven-Sinfonie für Schlagzeug und Kammerensemble (1985)10'10
- 5 Wagner-Idyll für Kammerensemble und Singstimme ad libitum (1980)..10'41
- 6 Schubert-Phantasie für geteiltes großes Orchester (1978, rev. 1989)..17'33
- 7 Bach-Contrapunctus I für räumliche Stimmen (1972/73)4'26
- 8 Verdi-Moment für Orchester (1987)0'40
- 9 Schumann-Moment für Stimmen, Harfe, Schlagzeug
und Kammerensemble (1989)1'41
- 10 Mozart-Moment für kleines Orchester (1988/89)1'02
- 11 Mahler-Moment für Streicher (1986)4'59

© Schott Musik International, Mainz, 1973 (1), 1976 (2), 1979 (3), 1980 (3), 1985 (1), 1986 (1), 1989 (3-11) / © Universal Edition, Wien, 1973 (3)

Camilla Ueberschaer, Mezzosopran · Neue Vocalsolisten (Leitung: Manfred Schreier) · Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt · Leitung: Zoltán Peskó

Aufnahme des Hessischen Rundfunks, Frankfurt / Konzertmitschnitt (Uraufführung des revidierten Zyklus) vom 16. Juni 1989, Großer Sendesaal des HR / Aufnahmeleitung und Schnitt: Dieter von Goetze / Mastering: Christoph Claßen

Cover Abb.: Dieter Schnebel, Aquarell, © 1985 Dieter Schnebel

© all texts included: Schott Music & Media GmbH

© + © 1998 Wergo, a division of Schott Music & Media GmbH, Mainz, Germany

Made in Germany

Wergo Music & Media · Postfach 36 40 · D-55026 Mainz

Eine ausführliche Information liegt bei. Detailed information enclosed.

WER 6616-2



286 616-2

hr

4 010228 661620



DDD

LC 0846

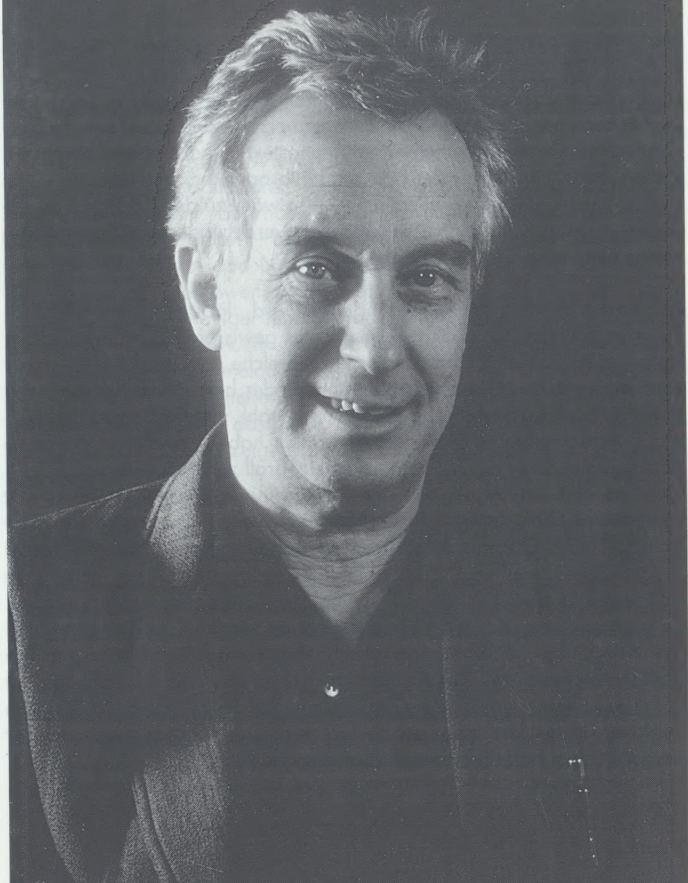


Wergo

DIETER SCHNEBEL: Re-Visionen

WER 6616-2
286 616-2

Dieter Schnebel, 1989
Foto: Schott-Archiv/Kropp



Der Zyklus *Re-Visionen I* (1-7 auf der CD) hieß ursprünglich *Bearbeitungen*, und das meinte nicht nur, die Verkalkungen des Konventionellen abzuschlagen, sondern auch das Potential des Vergangenen, seine vielleicht noch unentdeckten Möglichkeiten zu erschließen, gleichsam herauszuheben (so in einem früheren Einführungstext) – oder zarter: herauszuziehen, herauszufiltern; oder poetisch philosophisch: zu erschauen – wie es der neuere Titel *Re-Visionen* meint. Also wäre zu den Schichten durchzudringen, die heute erst recht erlebbar werden oder gar gegenwärtig erscheinen.

Bei Bach: Seitdem Musik geschrieben wird, läßt sich am schriftlich fixierten ablesen, worauf's ankommt, was gewissermaßen unverrückbar festgelegt ist. Zugleich kann man ersehen, welche Aspekte der Musik einer improvisatorischen Gestaltung offenstehen oder bloß durch Konventionen bestimmt sind. Zu Bachs Zeiten wußte man wohl, welches Tempo und welche Durchschnittslautstärke man zu wählen habe, in welcher Weise zu phrasieren und wie mit *Trillo*, *Mordant* etc. prall zu verzieren sei.

Indes ist Bachs Musik von den Aufführungskonventionen seiner Zeit weitgehend unabhängig; sie verliert keineswegs, wenn man sie nicht berücksichtigt. Ohnehin lassen sich vergangene Konventionen schlecht reproduzieren, weil sie nur im lebendigen Vollzug existieren. Erstorbene Übereinkünfte aber können nicht einmal mehr recht rekonstruiert werden, da man sich über das einst Übliche nicht zu verständigen brauchte, und deshalb oft wenig darüber niedergeschrieben wurde. So bilden sich in den bloß konventionell fixierten Aspekten vergangener Musik im Laufe der Zeit Freiräume, gewissermaßen weiße Zonen in den Texturen der Musik. Diese Regionen reizen besonders zu Entdeckungsreisen: Begegnungen mit der Vergangenheit als Neuland – und insofern als Zukunft.

Bach hat in der Kunst der Fuge lediglich die melodisch-harmonische und rhythmische Struktur der Musik exakt fixiert. Tempo, Dynamik und Artikulation resultieren in erheblichem Maß aus der Konstruktion. Nichtsdestoweniger gibt es für die Ausformung beträchtlichen Spielraum: Wie die Musik fließen lassen? Wie an- und abschwellen? Wie die Emotionen darstellen? Wie sie artikulieren, zum Sprechen bringen, ja gleichsam zum Gespräch gestalten? Überhaupt nicht definiert sind die Farben: Für Instrumente – für welche? – Eventuell für Stimmen? – In der Partitur sind Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel vorgezeichnet, also Stimmen für diese Stimmen? Ebenso wenig festgelegt ist der Raum: Ein kleiner, intimer Raum? Ein großer, halliger (eine Kirche?) oder bloß der Kopf beim Lesen der Partitur? Oder die Musik überhaupt räumlich ausführen? – Extensionen und Kontraktionen der melodischen Linien als räumliche Ausdehnung und Zusammenziehung? So ließe sich an Bachs Komposition noch manches zur Entfaltung bringen. Und das hieße: Expeditionen, gar Abenteuer im Lande Bach, wie es sich heute zeigt und wo wir noch eine eigene Zukunft finden könnten.

Wi(e)der Beethoven: Er gilt gemeinhin als konstruktivistischer Komponist: ein Meister der motivischen Arbeit, der Durchführungen und der Großform. Tatsächlich tritt die Konstruktion in vielen seiner Werke stark hervor. Nichtsdestoweniger ist Beethoven auch ein im alten Sinn sentimental(isch)er Komponist, dem die Gefühle leicht durchgehen. In ebenfalls vielen Werken gibt es große emotionale Linien, und die Formen verlaufen oft in weitgeschwungenen Gefühlsbögen. Die „Fünfte“ z.B. erscheint einerseits besonders „konstruiert“: Alles ist aus dem „Schicksalsmotiv“ entwickelt, wobei in bohrender Motorik solche Verarbeitung in verschiedene Spiel- und Anschlagbereiche führt – zarte wie heroische, weiche wie rohe, wo nur noch brutal gehämmert wird. Dahinter (und darin) aber singt eine

schlichte Melodik und Akkordik, die ebenfalls viele Ausdruckssphären durchmißt, pathetische wie lyrische, skurrile wie drastische – solche zumal gegen Ende, wo die Musik sich zunehmend vereinfacht. Dies hörbar machen mit den Mitteln der neuen Musik, etwa der Schicht- oder der Farbkomposition, der synthetischen Zeitgestaltung oder der analytischen Instrumentation; um also in die Tiefendimensionen Beethovens vorzudringen: seine unterschwellig brodelnden Gefühle – und seinen ebenso vordergründigen Humor.

Mit Webern: Der karge Notentext der Klaviervariationen op. 27 zeichnet eine stark punktualisierte Musik auf, die insgeheim eine kontrapunktische Polyphonie von höchster, ja verzweifelter Expressivität birgt. Zunächst sind die Töne gegen den strömenden, oder auch staccatohaften Puls der Takte gesetzt, bilden aber zugleich meist über längere Pausen hinweg Melodien, rufen also in das Quasi-Nichts von Stille hinein und schlagen Bögen zum fernab liegenden nächsten Ton.

In den *Webern-Variationen* ist solche weiträumige Polyphonie ausgeschrieben: Der erste Satz ist vier- bzw. achttimmig, der zweite fünf- bzw. zehntimmig und der dritte sechsstimmig. Die Instrumentation ist offengelassen, wobei sowohl kammermusikalische als auch sinfonische Ausführung möglich ist. Also verhält es sich in dieser Bearbeitung umgekehrt als bei Bachs *Kunst der Fuge*, wo ein in den Farben nicht festgelegter Text durch die Ausführung eindeutig gefärbt wird. Hier aber öffnet sich ein monochromer – und scheinbar monodischer Text für mehr- und vielfarbige Ausführung – und für dialogisch beredete Musik.

Dabei könnte sich die innere Vielschichtigkeit dieser Musik erschließen, wo in unterschiedlichen Tiefen Stimmen laut werden, oft so, daß Klänge undeutlich, oft so, daß plötzlich erscheinende Signale heraufschießen und weit davon entfernt von anderen beantwortet werden: Sprachversuche

unter der vergleichsweise inhaltslosen Oberfläche der verlautenden Sprache – hin zu einer umfassenderen und mehrdimensionalen Sprache.

Und Wagner: Wagner empfing den Ureinfall des *Parsifal*, nämlich den „Charfreitagszauber“, am Morgen eben dieses Feiertags, als am Züricher See – während der Wesendonck-Zeit – ein heller Frühlingstag anbrach. Tatsächlich hat die Musik etwas Vegetatives und ist zugleich feiertäglich – und immer wieder auch voller Passionsernst. So gibt es eine sanft dahintreibende Melodik, wo die Stimmen sich verschlingen und eins ins andere übergeht. Und es gibt einen Klangfluß von eigenartiger Konturlosigkeit. Weiter gibt es ein quellendes Pulsieren, das hie und da verschwindet und anders – stockender wiederkehrt. Und schließlich gibt es lang durchgehaltene Töne, in denen ein statisch-minimalistisches Klangkontinuum erscheint. In alledem finden sich halblaute Stimmen, die viel Stabreimhaftes von „Blumen“ und „Blühen“, auch von „Schmerzen“ tönen.

Das *Wagner-Idyll* spinnt die unendlichen Melodien, Klangströme und Pulsationen aus – nicht im Breitwandspektrum des großen Orchesters, sondern in kammermusikalischer Besetzung: in einer Klanglichkeit irgendwo zwischen den neueren Farben von Schönbergs *Herzgewächsen* und Boulez' *Marteau*; im lebendigen Pulsieren und in den durchgehenden Grundtönen aber kommen noch jugendlichere, fast westcoastartige Klänge. Tatsächlich weist Wagners ambivalente Frühlingsvision aus romantisch aufblühenden Naturklängen und ebenso menschlichen Leidestönen hinaus zu neuerer, noch schillernderer Romantik.

An Schubert: In alten Ausgaben steht „Phantasie“, und der Titel wurde posthum einer streng gestalteten Sonate beigegeben. Nichtsdestoweniger erfaßt er das Wesen des Schubertschen Werks (Klaviersonate in G-Dur D 894): daß da Gebilde sich zu vager Gestalt verdichten, schweifend wei-

terlaufen, in Ferne rücken, wieder nah kommen, sich in Figuren zerkleinern und bald danach fast geballte Formen annehmen, zu Gespinsten sich verdünnen und gleich darauf zu fast rohen Knoten verknäueln – um endlich wieder ins kaum Faßbare zurückzusinken, ins Gestaltlose zu vertropfen.

All das ist aus nur wenigen Elementen zusammengefügt, die einigermaßen formelhaftes Wesen haben – Materialien für das freie Spiel der Fantasie: ein quellender Klang, ein Rhythmus aus fünf, sechs Impulsen, eine Melodie aus einigen Tönen der Tonleiter; und diese geringen Stoffe wirken selbst noch als Emanationen eines einzigen: des Phänomens Klang. Ein imaginäres Spektrum durchzieht den ganzen ersten Satz der G-Dur-Sonate, und behutsam wechselnde Grundtöne geben ihm stets neue Farbe. Die Basisklänge bleiben oft lange stehen – durchklingen etwa die beiden Seitensätze –, manchmal aber wechseln sie kurzweilig, so in der zu Bruckner vorausweisenden Durchführung. Solche Gestaltung aber macht Schuberts Werk zur Klangfarbenkomposition.

Die *Schubert-Phantasie*, eine Hommage an den verehrten Meister, sucht die latent vorhandene Klanggestaltung in orchestralen Farben zu entfalten, ohne ihr das quasi ideelle Wesen zu nehmen. Solistische Bläser und Streicher zeichnen das Farbspiel der Melodien, Klänge und Rhythmen fantasierend nach und aus. Das Streichertutti aber artikuliert als eine eigene Schicht, ja als selbständige Komposition den imaginären Klang, der gleichermaßen den Hintergrund wie einen verhüllenden und verwischenden Vordergrund der Schubertschen Texturen erzeugt. Die Klangkomposition hat etwas Undeutliches, insofern die spektralen Verschiebungen fast unmerklich vor sich gehen, Klänge ständig überblendet werden. So heißt diese Klangschicht denn auch *Blendwerk*. Es erscheint zunächst allein, dann kommt die eigentliche Musik aus ihr hervor, taucht aber auch wieder in sie ein – Über-blenden.

Die Stücke des Zyklus *Re-Visionen II* (8-11 auf der CD) heißen jeweils „...-Moment“ und beziehen sich auf besondere Augenblicke der Musik Mahlers, Mozarts, Verdis, Schumanns (welche, die mir auch persönlich und emotional viel bedeuten). Es sind stets nur wenige Takte, und sie kommen aus besonderen Zusammenhängen:

- eine Linie, die hoch und gleichsam weit weg ansetzt, eine andere tief und bedrohlich vorn; die eine nähert sich allmählich, derweil die andere sich entfernt; und dann im Moment der Kreuzung ein spätes Mahler-Fragment.
- oder pulsierende Geräusche mit Tonresten, die allmählich ihr Rudimentäres verlieren und Kontur annehmen; und dann im Moment des deutlichen Tons das Aufblühen eines frühen Mozart – bevor wieder alles verrauscht.
- oder Klangfragmente, einfach und an alles Mögliche erinnernd; wiederum in der Ferne, mal da, mal dort, dann näher und zusammenkommend; schließlich im schreienden Moment von Koinzidenz und Konsonanz ein berühmter Anfang Verdis.
- oder ein undeutlicher, verwackelter Rhythmus, um einen Ton kreisend, ebenso vage Melodien und Klänge darum herum, je in eigenen Zeitmaßen und nicht recht zusammen; eine zunehmende Periodisierung und Synchronisierung und im Moment der Klärung eine Passage aus Schumanns *Wiegenlied für ein krankes Kind* – wonach die Musik wieder in Fantasien verschimmt.

Die Momente selbst aber sind Erscheinungen, wo Bekanntes unvermittelt und fast zauberhaft entgegnet und so leicht überwirkliche Präsenz gewinnt – wie eben im Augen-Blick einer unerwarteten Begegnung.

Dieter Schnebel

Dieter Schnebel wurde 1930 in Lahr/Schwarzwald geboren. 1949-55 Studium der Musik und der Musikwissenschaft, der Theologie und Philosophie in Freiburg und Tübingen; Promotion über Schönberg. 1956-76 Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern, Frankfurt/Main und München. 1976-95 Ordentlicher Professor für Experimentelle Musik in Berlin. Kompositorische Tätigkeit seit 1953.

Werke (Auswahl):

Stücke für Streichquartett (1954-55); *Compositio* für Orchester (1955-64); *Glossolalie* für Sprecher und Instrumentalisten (1959-61); *Das Urteil* (nach Franz Kafka), Raummusik für Stimmen, Instrumente und sonstige Schallquellen (1959/89); *Visible music* für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960); *Anschläge – Ausschläge* für Flöte, Violoncello, Cembalo (1965); *Für Stimmen (... missa est)* und *Choralvorspiele* für Chor und Orgel (1956-68); *Ki-no*, Nachtmusik für Projektoren und Hörer (1963-67); *Maulwerke* für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968-74); *Bach-Contrapuncti* für 20 im Raum verteilte Stimmen (1970); *Schulmusik*, Stücke für nichtprofessionelle Musiker (seit 1973); *Drei-Klang* für 3 räumlich getrennte Ensembles (1977); *Schubert-Phantasie* für geteiltes Orchester (1978); *Orchestra* für mobile Musiker (1978); *Körper-Sprache*, Organkomposition für 3-9 Ausführende (1980); *Thanatos-Eros* für Orchester mit Stimmen (1980-84); *Vergänglichkeit: Jowaegerli* (nach J.P. Hebel), *St. Jago* (nach Kleist), musikalisches Kammertheater (1982-91); *Missa* für Solisten, 2 Chöre, Orchester und Orgel (1983-87); *Zeichen-Sprache*, Musik für Gesten mit Stimme (1987-89); *Monotonien* für Klavier und Live-Elektronik (1987-89); *Sinfonie X* für großes Orchester (1987-92); *Museumsstücke I/II* für bewegliche Stimmen und Instrumente (1992-95); *Majakowskis Tod – Totentanz*, Opernfragment und -nachspiel (1992-96); *Ekstasis* für Sopran, Schlagzeug, Chor und Orchester (1995-97)

Weitere Kammermusik:

B-Dur-Quintett für 2 Bläser, 2 Streicher und Klavier; *Bagatellen* für Klavier; *Inventionen* für Violoncello; *Vier Stücke* für Geige und Klavier; *Pan* für Flöte; *Sisyphos* für 2 Bläser; *Kaschnitz-Gedichte* für Stimme und Klavier; *Oktett* (1958-93); *Toccata mit Fugen* für Orgel (1978-96)

Schriften:

Mo-No, Musik zum Lesen (Köln 1968), *Denkbare Musik*, Gesammelte Schriften (Köln 1952-72), Weitere Essays über Janáček, Verdi, Schumann, Bruckner (Musik-Konzepte), *Schnebel 60* (Hofheim 1990), *Anschläge – Ausschläge*, Texte zur Neuen Musik (München 1993)

Camilla Uberschaer, Mezzosopran, wurde in Northeim/Niedersachsen geboren. Sie studierte Gesang, Musikologie, Germanistik und Kirchenmusik in Berlin. Meisterkurse absolvierte sie bei Mario del Monaco und Josef Metternich. Ihr Debüt gab sie 1979 in Catania als Roßweiße in der *Walküre*. Seither hat sie sich hauptsächlich mit Wagner-, Strauss-, Dvořák-, zeitgenössischen Opernpartien und zahlreichen Uraufführungen profiliert und ist damit an führenden europäischen und außereuropäischen Bühnen aufgetreten, wie z.B. an der Bayerischen Staatsoper München (Sawallisch, Davies, Märkl, Janowsky), an der Scala di Milano (Sinopoli), an der Semperoper in Dresden, in der Suntory Hall in Tokyo, in Rom, Barcelona, Turin (Thielemann, Abbado), Parma, Bologna (Chailly), Neapel, Paris, Athen, Dublin, Luxembourg, Valencia, Bilbao, Berlin, Bregenz, Amsterdam, Bogota, Taipei und Taormina (Sinopoli). 1996 veröffentlichte sie eine CD mit zeitgenössischen Liedern.

Manfred Schreier ist künstlerischer Leiter der Musik der Jahrhunderte Stuttgart und der Ensembles Varianti und Neue Vocalsolisten. Er hat eine

Professur für Dirigieren an der Musikhochschule Trossingen. Die Erarbeitung von Vokalmusik der Gegenwart bestimmt das künstlerische Profil der **Neuen Vokalsolisten**. Als Spezialisten für zeitgenössische Interpretationen sind die Konzert- und Opernsänger und ihr Dirigent Manfred Schreier wichtige Partner für Komponisten und Festivalleiter in Europa geworden. Solistische Ensemblemusik, auch im Kontext ihrer Wurzeln in früheren Jahrhunderten, und Werke für Solostimme sind die Grundlagen ihrer Konzertprogramme. Neue Musiktheaterwerke von Heinz Holliger, Luigi Nono oder Walter Zimmermann gehören ebenso zum Repertoire wie Opern von Mozart, Monteverdi oder auch Philip Glass.

Der aus einer lutheranischen Kirchenmusikerfamilie stammende, in Budapest geborene **Zoltán Peskó** absolvierte seine Studien in seiner Heimatstadt und arbeitete zunächst als Dirigent und Komponist von Film- und Bühnenmusiken beim Ungarischen Nationaltheater und Fernsehen. 1964 verließ er Ungarn und besuchte Meisterkurse in Italien und in der Schweiz. Von 1966 bis 1973 wirkte er in Berlin an der Deutschen Oper und an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Seinem aufsehenerregenden Debüt im Jahre 1970 an der Mailänder Scala folgten zahlreiche Gastdirigate in ganz Europa, Südamerika, der ehemaligen Sowjetunion und den USA. Zwischen 1973 und 1983 war er Chefdirigent am Teatro Comunale in Bologna, am Teatro La Fenice in Venedig und beim RAI in Mailand. Seit August 1996 ist Peskó Generalmusikdirektor der Deutschen Oper am Rhein. Sein Repertoire als Dirigent, das auf zahlreichen Tonträgern veröffentlicht ist, schließt das ganze Spektrum von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Avantgarde ein. „Preis der deutschen Schallplattenkritik – Vierteljahresliste“ 3/1993 für die Einspielung von Dieter Schnebels *Missa* (WER 6218-2/2 CDs).

A page of a musical score for J.S. Bach's Contrapunctus I from the Notebook for Anna Bach. The page is numbered 13 in the top right corner. It features ten staves of music, with measures 69 through 78 indicated at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a section of the score with the instruction "rit. fmpo, chius ruhig" written above it.

aus: Dieter Schnebel: *Bach-Contrapunctus I* (1972/73)

The cycle, *Re-Visionen I* (□-□ on this CD), was originally titled *Bearbeitungen* [Re-Arrangements], and that meant not only a *chipping away at the calcification of conventions*, but also an attempt to tap into the potential of the past, to carve out its perhaps still undiscovered possibilities (as I put it in an earlier introduction), – or more gently: to distill, to filter out; or in poetic/philosophic terms: to behold – as the new title signifies. So the task would be to drill through to layers which we are only now in a position to appreciate or which seem to us contemporary.

Concerning Bach: Ever since music has been written down, one has been able to decipher from fixed written symbols what is essential and unchangeable about the music. At the same time, one can see which aspects of the music lend themselves to improvisation or are determined purely by conventions. At the time of Bach, the performer knew quite well how to determine tempo and dynamic level, how to phrase the music, and how to ornament decoratively with trills, mordents, etc.

By now, Bach's music is for the most part independent of the performance practice conventions of his time; nothing is necessarily sacrificed if they are not taken into consideration. Beside, past conventions are difficult to reproduce, because they exist only in live performance. It is not even really possible to reconstruct lost conventions, because that which was taken for granted did not need to be discussed; because of this, often very little was written down. In this way, with the passage of time, free areas have accumulated in conventionally fixed aspects of early music, white zones as it were in the texture of the music. These areas are especially inspiring for voyages of discovery: encounters with the past as a new country – and even as the future.

In the *Art of the Fugue*, Bach established only the melodic, harmonic, and rhythmic structure of the music. Tempo, dynamic, and articulation

result for the most part from the musical construction. Nevertheless, there is considerable room for maneuver in the shaping of the music: How should the music flow? How should it swell and recede? How should the emotions of the piece be represented? How should it be articulated, be made to speak, indeed be formulated as a dialogue? The coloration is in no way defined: For instruments – which ones? Perhaps for voices? – In the score soprano, alto, tenor, and bass clefs are indicated. So, were voices intended for these parts? The performance circumstances are equally vague: A small, intimate room? A large, resonant hall (a church?), or was the piece simply to be imagined in the mind while reading the score? Or should the music be performed in a spatial arrangement? – Could extensions and compressions of the melodic lines suggest spatial stretching and contraction? Thus in the case of Bach's compositions, there would still seem to be untapped potential. And that could mean: expeditions, even adventures in the Land of Bach as it appears today, and where we might even find a future of our own.

Again(st) Beethoven: He is generally considered a master of musical construction – of motivic work, development, and the large form. Indeed, construction plays a very large role in many of his works. Nonetheless, Beethoven is also a sentimental composer, in the old sense, whose emotional life is present in his work. There are many pieces with broad emotional lines, and the processes in the forms often are wide-ranging arcs of feeling. The "Fifth", for example, appears on one hand to be particularly "constructed": everything is developed out of the "fate" motif, whereby persistent motoric rhythms lead to different ways of playing and articulation – gentle as well as heroic, soft as well as hard to the point of hammering. Behind and within all this rhythmic activity, however, clear melodies and harmonies sing, also passing through many spheres of expression,

pathetic as well as lyrical, scurilous as well as drastic – such as near the end where the music becomes increasingly simplified. The intention here is to make this audible with the means of new music, be it utilisation of layers or coloration, synthetic time formation, or analytic instrumentation; also to penetrate Beethoven's depths: his underlying, simmering feelings – and his humor which is just as prominent.

With Webern: The spare notation of the Piano Variations Op. 27 indicates a strongly punctuated music which hides a contrapuntal polyphony of an extreme and desperate expressivity. In a sense, the pitches are set against the flowing, staccato-like pulse of the meter, but at the same time they form melodies that bridge long pauses, that call into the quasi-nothingness of the silences, and reach out to other pitches which lie in the distance.

Such expansive polyphony is written out in the *Webern-Variations*: the first movement uses four or eight voices, the second five or ten voices, and the third six voices. The instrumentation is left open, which permits symphonic as well as chamber music versions. This arrangement is designed in a manner opposite to that of Bach's *Art of the Fugue*, where the coloration which is not given in the text will be definitively supplied in performance. Here however, a monochromatic and apparently monodic text opens itself to performances with many and varied degrees of coloration – and for a music of eloquent dialogue.

In this way, the internal, multi-layered aspect of the music can be revealed, where voices can be heard in differing depths; sounds gradually emerge from inaudibility and also recede; sudden fanfares shoot out and are answered from somewhere far removed: attempts to speak from under the comparatively meaningless surface of the audible language – leading to a more comprehensive and multi-dimensional semantic world.

And Wagner: Wagner received the initial inspiration for *Parsifal*, "The Good Friday Spell", on a Good Friday morning as the sun rose over Lake Zurich (during his Wesendonck period). Indeed, the music has something lush about it and relates at the same time to a religious holy day – and is consistently also full of the seriousness of the Passion. It reveals a gently flowing melody, where the voices intertwine and lead into each other. The flow of sound has an unusual lack of contour. In addition, a pulsation springs up which disappears here and there and differently – haltingly reappears somewhere else. Finally, there are long sustained notes in which a minimal, static continuum of sound can be heard. In all of this, there are faint voices which produce many alliterative sounds from *Blumen* [flowers] and *Blühen* [to blossom] and also *Schmerzen* [sufferings].

The *Wagner-Idyll* unwinds in endless melodies, streams of sound, and pulsations – not in the broad spectrum of the large orchestra, but in a chamber music constellation: in a sound world somewhere between the newer colors of Schönberg's *Herzgewächse* and Boulez's *Marteau*; the lively pulsation and the continuous pedal tones however give the music a youthful, almost west-coast sound. Indeed, Wagner's ambivalent vision of spring evolves out of the romantic, flowering sounds of nature and the human sounds of suffering toward a newer, still more iridescent, romantic vision.

To Schubert: In old editions the word "Phantasie" appears and was even applied posthumously to a strictly structured sonata. Nonetheless, the word captures the character of Schubert's works (I refer here to the Piano Sonata in G Major D 894): in that structures are condensed into vague forms, let themselves wander on, go off into the distance, again come nearer, dissolve into figuration, and soon assume rather compact forms, thin out into phantoms, and immediately afterwards tie themselves in knots – in order to

sink back into something almost imperceptible, to trickle off into formlessness.

All this is assembled out of very few elements, which have for the most part a motivic nature – material for the free play of fantasy: a flowing sound, a rhythm with five or six impulses, a melody using a few tones in the scale; and even this slight material seems to emanate from a single thing: the phenomenon of sound. An imaginary spectrum carries through the whole first movement of the G Major Sonata, and carefully shifting bass notes provide steadily new color. The basic sounds often remain in play for a long time – sounding throughout the outer movements – and sometimes very interestingly they change, as in the development which anticipates Bruckner. Such procedures however render Schubert's work a sound-color composition.

The *Schubert-Phantasie*, a tribute to the great master, attempts to unfold in the colors of the orchestra the latent sound forms at hand, without taking away their almost ideal character. Soloistic winds and strings imitate and expand on the colorful play of melodies, sounds, and rhythms as in a fantasy. The tutti strings however articulate the imaginary sound at a separate level, as an almost independent composition, which equally generates the background of the Schubert texture as well as a veiling or obscuring foreground. The composition of the sound is somewhat unclear, in so far as the spectral displacement takes places almost imperceptibly, sounds being steadily blended one over the other. In this way, this layer of sound functions as a mirage. It first appears alone, then the actual music emerges out of it, only to dissolve again into this first layer.

The pieces of the cycle *Re-Visionen II* (8-11 on this CD) are each called "...-Moment" and refer to particular moments (which mean a great deal to me personally and emotionally) in the music of Mahler, Mozart, Verdi,

and Schumann. They are each only a few measures long, and they come out of special situations:

- a line that begins high and seemingly far away, another low and menacingly near; the one gradually approaches, while the other recedes; and then at the moment where they cross a fragment from late Mahler is heard.
- or pulsating sounds with remnants of pitches, which gradually lose their rudimentary aspect and develop contour; and then at the moment when the pitches become clear a bit of early Mozart bursts into bloom – before everything returns to noise.
- or fragments of sound, simple and reminiscent of anything and everything; again in the distance, sometimes here, sometimes there, then nearer and coalescing; finally in a shrill moment of coincidence and consonance a famous beginning from Verdi appears.
- or an unclear, blurred rhythm, circling around a tone, melodies and sounds just as vague appear from all over, each in its own time frame and not quite together; an increasing regularity and synchronisation and in the moment of clarity a passage from Schumann's *Wiegenlied für ein krankes Kind* [Lullaby for a sick child] is played – after which the music dissolves into fantasies.

The moments themselves however are appearances, where something known is suddenly and almost magically encountered and thus achieves an almost transcendental presence – just as in the instant of an unexpected encounter.

Dieter Schnebel

(English translation by John Patrick Thomas and W. Richard Rieves)

Dieter Schnebel was born in 1930 in Lahr in the German Black Forest. From 1949 to 1955 he studied music, musicology, theology, and philosophy in Freiburg and Tübingen; he wrote his doctoral dissertation on Schönberg. From 1956 to 1976 Schnebel was a pastor and teacher of religion in Kaiserslautern, Frankfurt, and Munich. From 1976 to 1995 he was the professor for experimental music in Berlin. He has been composing music since 1953. List of works (selection) see pp 8.

Camilla Ueberschaer, mezzosoprano, was born in Northeim (Lower Saxony), Germany. She studied voice, musicology, German literature, and church music in Berlin. She has participated in master classes with Mario del Monaco and Josef Metternich. She made her debut in 1979 in Catania as Roßweiße in *Walküre*. Since then she has distinguished herself primarily with roles in operas by Wagner, Strauss, Dvořák, and contemporary operas as well as numerous first performances and has appeared on the leading opera stages in Europe and abroad, such as the Bavarian State Opera in Munich (under Sawallisch, Davies, Märkl, and Janowsky), at La Scala in Milan (Sinopoli), the Semper Opera in Dresden, Suntory Hall in Tokyo, in Rome, Barcelona, Turin (Thielemann, Abbado), Parma, Bologna (Chailly), Naples, Paris, Athens, Dublin, Luxembourg, Valencia, Bilbao, Berlin, Bregenz, Amsterdam, Bogota, Taipei, and Taormina (Sinopoli). In 1996 she released a CD with songs by contemporary composers.

Manfred Schreier is artistic director of Musik der Jahrhunderte [Music of the Centuries] in Stuttgart and the ensembles Varianti and Neue Vocalsolisten [New Vocal Soloists]. He is professor of conducting at the music Hochschule in Trossingen. The study of contemporary vocal music is the primary artistic activity of the **Neue Vocalsolisten**. As specialists for the interpretation of contemporary music, these concert and opera singers and

their director, Manfred Schreier, have become important partners for European composers and festival directors. Solo ensemble music, also in the context of its roots in earlier centuries, and works for solo voices form the basis of their concert programs. New works for music theater by Heinz Holliger, Luigi Nono, and Walter Zimmermann are as much a part of their repertory as operas by Mozart, Monteverdi, or Philip Glass.

Born into a family of Lutheran church musicians in Budapest, **Zoltán Peskó** completed his studies in the city of his birth and began his career as conductor and composer of film and stage music at the Hungarian National Theater and Television. In 1964 he left Hungary and visited master classes in Italy and Switzerland. From 1966 to 1973 he was active in Berlin at the Deutsche Oper and at the Hochschule for music and the performing arts. His celebrated debut in 1970 at La Scala in Milan was followed by numerous engagements as a guest conductor throughout Europe, South America, the former Soviet Union, and the USA. Between 1973 and 1983 he was chief conductor at the Teatro Comunale in Bologna, at La Fenice in Venice, and at the Italian radio in Milan. Since August 1996 Peskó has been General Music Director at the German Opera on the Rhine in Düsseldorf. His repertory as conductor, which is available on numerous recordings, includes the entire spectrum of music from the Renaissance to the contemporary avant-garde. In September of 1993 his recording of Dieter Schnebel's *Missa* (WER 6218-2/2 CDs) received the quarterly German recording critics' prize, "Preis der deutschen Schallplattenkritik – Vierteljahresliste".

MUSIC OF OUR TIME – MUSIK UNSERER ZEIT



Mit mehr als 350 lieferbaren CDs ist WERGO eines der führenden Labels für neue Musik. Der Katalogsampler *Music of Our Time – WERGO Collection II* bietet ein umfassendes, abwechslungsreiches Bild der neuen Musik und macht Appetit auf weitergehende Hörerlebnisse.

With more than 350 CDs available, WERGO has been one of the leading labels in contemporary music. The CD *Music of Our Time – WERGO Collection II* allows an excellent insight into the productions of the WERGO catalog – and it makes the listener curious about more New Music.

WERGO Collection II

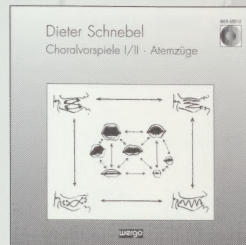
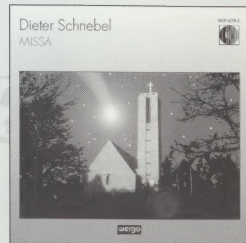
International bekannte Interpreten präsentieren Kompositionen von / Internationally renowned artists present compositions by:

John Cage · Claude Debussy · Morton Feldman · Sofia Gubaidulina · Josef Matthias Hauer · Barbara Heller · Paul Hindemith · György Ligeti · Conlon Nancarrow · Andreas F. Raseghi · Maurice Ravel · Joaquin Rodrigo · Norbert J. Schneider · Arnold Schönberg · Erwin Schulhoff · Heinrich Sutermeister · Péteris Vasks · André Volkonsky · Xiaogang Ye · Bernd Alois Zimmermann

WER 6600-2/CD



Fordern Sie unseren Katalog an. Please, ask for our catalog.
Wergo Music & Media · Postfach 36 40 · D-55026 Mainz



Dieter Schnebel

MISSA

Christine Whittlesey · Marga Schiml · Bernhard Gärtner · Kurt Widmer · RIAS-Kammerchor · Südfunk-Chor · SWF-Sinfonieorchester · Zsigmond Szathmáry · Zoltán Peskó
WER 6218-2 / 2 CDs



Choralvorspiele I/II · Atemzüge

Gerd Zacher · Juan Allende-Blin · Giuseppe G. Englert · Interpretensemble Darmstadt · Carla Henius · Gisela Saur-Kontarsky · William Pearson ...
WER 6287-2 / CD



Re-Visionen

Camilla Ueberschaer · Neue Vocalsolisten · Manfred Schreier · Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt · Zoltán Peskó
WER 6616-2 / CD



Fordern Sie unseren Katalog an.
Wergo Music & Media
Postfach 36 40 · D-55026 Mainz

Dieter Schnebel (1930)

Re-Visionen

73'04

WER 6616-2



286 616-2

hr

- 1 Bach-Contrapunctus VI für räumliche Stimmen (1976)4'24
- 2 Bach-Contrapunctus XI für räumliche Stimmen (1976)9'16
- 3 Webern-Variationen für Kammerensemble (1972)5'38
- 4 Beethoven-Sinfonie für Schlagzeug und Kammerensemble (1985)10'10
- 5 Wagner-Idyll für Kammerensemble und Singstimme ad libitum (1980) ..10'41
- 6 Schubert-Phantasie für geteiltes großes Orchester (1978, rev. 1989) ..17'33
- 7 Bach-Contrapunctus I für räumliche Stimmen (1972/73)4'26
- 8 Verdi-Moment für Orchester (1987)0'40
- 9 Schumann-Moment für Stimmen, Harfe, Schlagzeug
und Kammerensemble (1989)1'41
- 10 Mozart-Moment für kleines Orchester (1988/89)1'02
- 11 Mahler-Moment für Streicher (1986)4'59

© Schott Musik International, Mainz, 1973 (7), 1976 (8), 1979 (9), 1980 (10), 1985 (11), 1986 (12),
1989 (13-14) / © Universal Edition, Wien, 1973 (15)

Camilla Ueberschaer, Mezzosopran • Neue Vocalsolisten (Leitung: Manfred Schreier) • Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt • Leitung: Zoltán Peskó

Aufnahme des Hessischen Rundfunks, Frankfurt / Konzertmitschnitt (Uraufführung des revidierten Zyklus) vom 16. Juni 1989, Großer Sendesaal des HR / Aufnahmeleitung und Schnitt: Dieter von Goetze / Mastering: Christoph Claßen

Cover Abb.: Dieter Schnebel, Aquarell, © 1985 Dieter Schnebel

© all texts included: Schott Music & Media GmbH

© + ® 1998 Wergo, a division of Schott Music & Media GmbH, Mainz, Germany

Made in Germany

Wergo Music & Media · Postfach 36 40 · D-55026 Mainz

Eine ausführliche Information liegt bei. Detailed information enclosed.

DDD

LC 0846



© 1998 Metzgo, a division of Schott Music & Media GmbH, Mainz, Germany. Made in EU. All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

DIETER SCHNEBEL

Re-Visionen



WER 6616 2
GEMA
See booklet
for details

